

Von Kunstkammern, Kupferstichen und Handbüchern

Das Sammeln von Dürer- und Cranachgrafik um
1800 am Beispiel von J. G. Mönckeberg

Alina Hofmann und Svenja Weikinnis

S. 101–111

aus:

Kunstpfl ege in Bibliotheken – Kür oder Pflicht?

Wege zur Sichtbarmachung
forschungsrelevanter Druckgrafik an der
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

Herausgegeben von Sophia Kunze,
Christina Posselt-Kuhli und Antje Theise

Hamburg University Press

Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Dieser Sammelband wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Impressum

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.203>

ISBN 978-3-943423-76-1

COVERGESTALTUNG

Hamburg University Pressw

COVERABBILDUNG

Bildnachweis: v.l.n.r.: 1 und 3: Cornelis Cort (Inventor), Johann Hogenberg (Sculptor), Die Verkündigung, 188 x 260 mm, Kupferstich auf Papier, Köln, Bestand der SUB; 2: Albrecht Dürer, Das große Pferd, 165 x 117 mm, Kupferstich auf Papier, 1505, Nürnberg, Bestand der SUB.; 4: Pieter de Balliu, S. Hieronymus, 260 x 140 mm, Kupferstich auf Papier, vor 1648, Antwerpen, Bestand der SUB; 5: Gillis van Coninxloo (Inventor), Nicolaes de Bruyn (Sculptor), Die Auffindung des Mose, 405 x 657 mm Kupferstich auf Papier, 1601, Bestand der SUB; Hintergrund: Provenienzmerkmal auf dem Karton von Kupfer 234, Bestand der SUB.

SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2020
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

Inhalt

Vorwort	7
<i>Sophia Kunze, Christina Posselt-Kuhli und Antje Theise</i>	
 „Hamburg enthält ohnstreitig mehr Kunstsachen als man glaubt“	9
Endlich sichtbar! Die Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg	
<i>Antje Theise</i>	
 <i>Non scholae, sed vitae discimus</i>	19
Zur Bedeutung der Kupferstichsammlung für kunsthistorische Forschung und Lehre	
<i>Iris Wenderholm</i>	
 Einen verborgenen Schatz heben	27
Zur historischen Einordnung und digitalen Aufarbeitung der Kupferstichsammlung der SUB	
<i>Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli</i>	
 Provenienzforschung an der Universität Hamburg	41
Ein Alleinstellungsmerkmal unter Kooperationsverdacht	
<i>Gesa Jeuthe Vietzen</i>	
 <i>Marque non identifiée</i>	47
Über das Erforschen von Provenienzmerkmalen	
<i>Amanda Kopp und Laura Vollmers</i>	
 P.S. – von den Initialen zum Hamburger Sammler Peter Simon?	65
<i>Johanna Riek</i>	

Einer charakteristischen Handschrift auf der Spur	75
<i>Anna Lehmkuhl</i>	
<i>pinxit, sculpsit, vendidit</i>	87
Druckgrafik auf Hamburger Auktionen im 18. Jahrhundert	
<i>Felix Krebs</i>	
Von Kunstkammern, Kupferstichen und Handbüchern	101
Das Sammeln von Dürer- und Cranachgrafik um 1800 am Beispiel von J. G. Mönckeberg	
<i>Alina Hofmann und Svenja Weikinnis</i>	
Tinte, Tusche und Rötelstift	113
Skizzen nach niederländischer Druckgrafik	
<i>Mareike Hansen</i>	
Im Rausch der Lithografie	123
Eine Steindruckerei in Hamburg und ihre Spuren	
<i>Laura Vollmers</i>	
Verfasserinnen und Verfasser	131
Bildnachweise	134

Von Kunstkammern, Kupferstichen und Handbüchern

Das Sammeln von Dürer- und Cranachgrafik um 1800
am Beispiel von J. G. Mönckeberg

Alina Hofmann und Svenja Weikinnis

Ein Blick auf das Testament des Hamburger Juristen Peter Simon verrät, dass er nicht nur Münzen, Bücher und Druckgrafik sammelte, sondern etwa auch Schmetterlinge („Papillons“).¹ Was Simon damit für das frühe 18. Jahrhundert exemplarisch vorführte, wurde von Johann Georg Mönckeberg (1766–1842), Jurist und Senator, um 1800 in abgewandelter Manier repräsentiert (Abb. 31). Wenn Simons Interesse darin lag, eine universale Wissenssammlung aufzubauen, vertrat Mönckeberg den Sammlertypus, der künstlerische und wissenschaftliche Objekte trennt und eher auf Auswahl denn auf Vollständigkeit setzt – und damit den zeitgenössischen Idealen um 1800 folgt.

Die Kompilation von Objekten aus dem naturgeschichtlichen, astronomischen, geologischen und künstlerischen Bereich entspricht dem „Kunstkammer-Ideal des 16. und 17. Jahrhunderts als einer ‚begehbaren Enzyklopädie‘“.² Paradigmatisch führen dies Gemälde frühneuzeitlicher Kunstkammern vor Augen, in denen Barockgemälde, Muschelkästen und Prunkgefäße die Kabinettzimmer regelrecht zu überwuchern scheinen. Personifikationen der *Pictura* (der Malerei), begleitet von der Musik und Poesie, finden hier häufig ebenso ihren Platz – nicht zuletzt, um auf die unterschiedlichen Sinnesreize von Kuriositätenkabinetten zu verweisen. Auch interessierte Galeriebesucher treten auf, die rege über diverse Stücke zu diskutieren scheinen. Dem Betrachter wird zudem in Nahsicht meist eine Auswahl von Sammlungstücken präsentiert, darunter nicht selten auch Kupferstiche. Dies mag erstaunen,

¹ Zur aufschlussreichen Buchstabenform des „P“ vgl. den Beitrag von Johanna Riek.

² Renz 2001, S. 14.

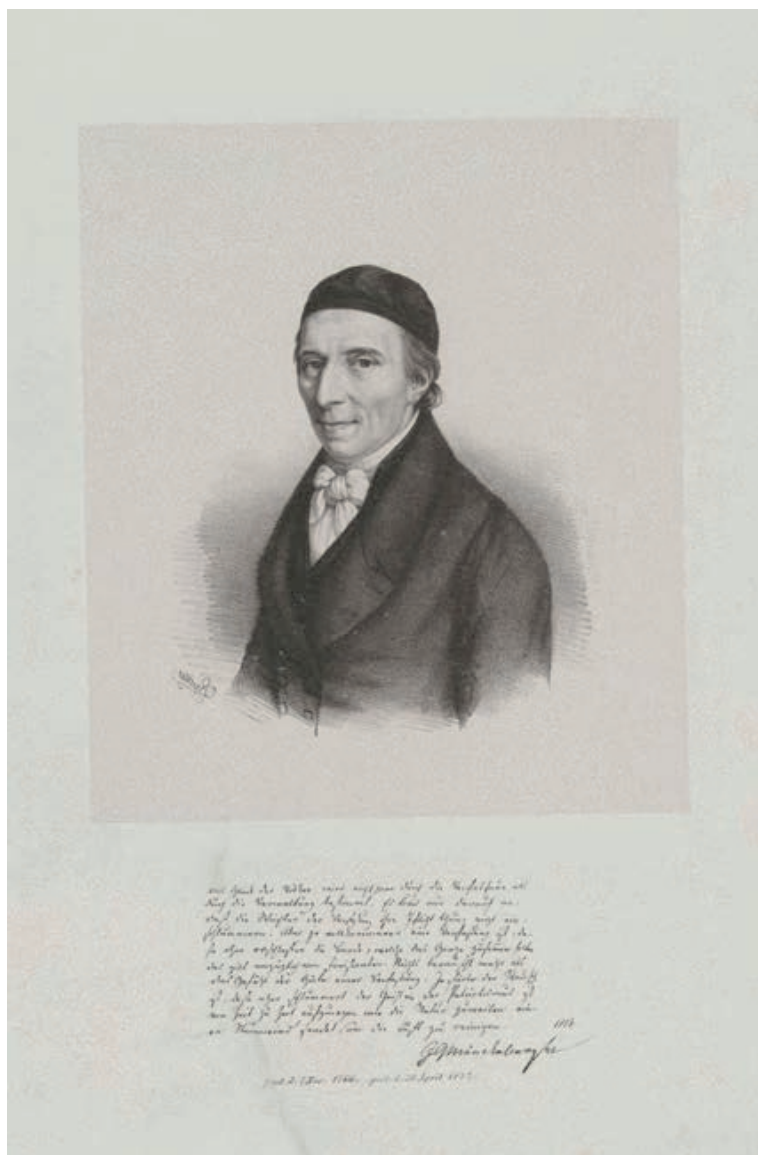


Abb. 31: Otto Speckter, Bildnis Johann Georg Mönckeberg, Lithografie, 1842, 260 x 220 mm, SUB.

angesichts des Primats der Malerei sowohl in den Galeriestücken als auch in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie, beginnend mit Vasari, in der die Druckgrafik eher als *arte minore*, als Reproduktion der hierarchisch höher anzusetzenden Malerei, gilt.³ Doch entsprach die Theorie nicht immer den zeittypischen Praktiken: Druckgrafiken von berühmten Künstlern wie Dürer, Rubens oder Rembrandt wurden als genuine Bilderfindungen angesehen und vermochten es auch dank ihrer günstigen Herstellung und Reproduzierbarkeit, eine breite Sammlerschicht anzusprechen und bereits Zeitgenossen wie Erasmus von Rotterdam von ihrem Wert zu überzeugen.⁴

Der Aufbau eines Mikrokosmos als Abbild des Makrokosmos änderte sich laut Renz gegen Ende des 18. Jahrhunderts.⁵ Ein abgewandeltes Sammelkonzept trat nun zutage und Mönckeberg folgte diesem: Bürgerliche Privatsammler spezialisierten sich zunehmend und konzentrierten sich vermehrt entweder auf Gemälde und Kupferstiche oder bauen „Privat-Naturalienkabinette“ auf, die Objekte wie Schmetterlinge, Muscheln oder Mineralien umfassen. Mönckeberg ist der ersten Variation zuzuordnen, wobei er die zu sammelnde Druckgrafik größtenteils in Büchern zu finden scheint. So besuchte er bereits als junger Student regelmäßig Bücherauktionen,⁶ die häufig und tagelang stattfanden, wie in seinem Tagebuch nachzulesen ist: Bei einem seiner Besuche bemerkte der junge Sammler, dass es „allgemein Sitte [sei], daß die von Privatleuten nachgelassenen Büchersammlungen, wenn sie nicht der Familie erhalten blieben, in Auction verkauft wurden“⁷. Auch etwa ein Drittel der Mönckeberg-Sammlung wurde 1843 versteigert und gelangte in den Besitz der damaligen Hamburger Stadtbibliothek. Mit Blick auf den Auktionskatalog fällt eine erstaunliche Vielzahl an Druckgrafik auf, die Albrecht Dürer oder Lucas Cranach zuzuordnen ist. Dies führt zu der Frage, nach welchen Kriterien eine Sammlung um 1800 überhaupt aufgebaut wird. Welchen Stellenwert nimmt Druckgrafik im Allgemeinen und von Dürer und Cranach im Besonderen in den Sammlungen der Zeit ein?

Um diesen Fragen näherzukommen, lohnt ein Blick auf die zahlreichen Anweisungen, die dem Sammlerpublikum in der zeitgenössischen Handbuchliteratur gegeben wurden. 1775 plädierte Johann Georg Sulzer noch für das enzyklopädische Ideal, dem auch Peter Simon folgte:

³ Brakensiek 2003, S. 483; vgl. ebd., S. 485–501 für einen Abriss der Umbewertung des künstlerischen Werts von Kupferstichen seit Beginn des 18. Jahrhunderts bis Anfang des 19. Jahrhunderts, der an dieser Stelle aus Platzgründen unerwähnt bleiben muss.

⁴ Vgl. Erasmus (Ed. Kramer) 1978, S. 68–69: „Aber Apelles nahm die Hilfe von Farben, wenn auch nur von wenigen und unaufdringlichen, in Anspruch; was aber drückt Dürer, der auch sonst bewundernswert ist, nicht alles in einfarbigen Darstellungen, also mit schwarzen Strichen, aus?“

⁵ Renz, S. 11.

⁶ Ein Format des Kunstvertriebs, welches Felix Krebs in seinem Beitrag weiter untersucht.

⁷ Mönckeberg 1885, S. 26.

Vor allen Dingen wünschte ich, daß einer von den geschicktesten Kupfer-Stechern sich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer solchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunst, nach den verschiedenen merkbaren Stufen, durch welche sie zur Vollkommenheit gestiegen ist, sehen könnte.⁸

Eine solche möglichst umfassende Rekonstruktion der *Kunstgeschichte* in Sammelalben wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zugunsten einer Ordnung nach besonders gutem oder *wahrem* Geschmack abgelöst.⁹ Johann Caspar Füßlin beschreibt dieses Sammelkonzept in seinem im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Handbuch *Raisonierendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke*¹⁰ und verurteilt ein eifriges Sammeln nach reiner Vollständigkeit:

Man kann allerdings aus verschiedenen Absichten Sammlungen von schönen Kupferstichen anlegen: Der eine sammelt, weil er alles liebt, was zur Pracht dient, und er damit ein Zimmer schön ausmeublieren kann; ein anderer, weil er durch eine weitläufige und kostbare Sammlung sich das Ansehen und den Ruhm eines Kenners und Beschützers der Künste verschaffen will; noch ein anderer zu seinem Zeitvertreib und zu seinem Vergnügen; die wenigern vernünftiger endlich, ihre Einsichten daraus zu bereichern, ihren Geschmack zu üben und zu bilden, über das Genie der Künstler und die Abwechselungen der Kunst in verschiedenen Gegenden und Zeitaltern Betrachtungen anzustellen, sich den Abgang schöner Gemälde zu ersetzen u.s.s.¹¹

Der Vergleich der „Abwechselungen der Kunst in verschiedenen Gegenden“, also eine Ordnung nach nationalen Schulen, ist es auch, der sich im Hamburger Bestandskatalog der heutigen Staats- und Universitätsbibliothek nach Willem te Kloot widerspiegelt. Te Kloot legte seinen Katalog im Jahre 1840 an, also zwei Jahre vor der Mönckeberg-Auktion, durch die schließlich zahlreiche Dürer- und Cranachgrafik in

⁸ Sulzer 1775, S. 97.

⁹ Vgl. Brakensiek 2003, S. 466f. Geschmack und Kennerschaft blieben darüber hinaus stets auch an kunstgeschichtliche Kategorien gebunden. Dass Geschmack und Moral aufeinander zu beziehen sind, fußt auf den Diskursen des 18. Jahrhunderts: Eine Grafiksammlung wird als „Ort der sittlichen Bildung“ angesehen (vgl. Brakensiek 2003, S. 475), wie auch Joseph Heller 1823 noch betont: „Die Verbreitung des guten Geschmacks wird sehr durch die Kupferstiche befördert und dem schlechten ein Damm gesetzt.“ (Heller 1823, Bd. 1, S. 3).

¹⁰ Ein Werk, dessen erster Teil als Paraphrase des *An Essay upon Prints* von William Gilpins gilt und dessen Leitsätze durch Füßlin einem deutschen Publikum zugänglich gemacht wurden. Füßlins Werk ist zudem als erstes in deutscher Sprache erschienen Buch über das Grafiksammlen überhaupt einzuordnen, vgl. Brakensiek 2003, S. 470f.

¹¹ Vgl. Füßlin 1771, S. 5f.

den Bibliotheksbestand kam. Der Katalog ist in seiner groben Struktur nach nationalen Schulen eingeteilt, im Detail alphabetisch nach den jeweiligen Malern mit zusätzlichen Verzeichnissen der Kupferstecher.¹²

Dürer und Cranach als deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts wurden im 19. Jahrhundert als Vertreter der sogenannten altdeutschen Kunst gehandelt. Sie wurden zu „Denkmäler[n] der vaterländischen Vergangenheit“ stilisiert, welche sie zu illustrieren vermögen.¹³ Die druckgrafische Sammlung eines bürgerlichen Sammlers sollte demnach auch didaktisch wirken; sie sollte den (nationalen) kunsthistorischen Kanon repräsentieren und als ideales Lehrwerk dienen, über das rege diskutiert wurde.¹⁴ Als Denkmäler erhalten die Kunstwerke zudem eine „quasi religiöse Funktion“, sie werden zu „einem Medium von Sinnreflexion und Sinnpräsentation“¹⁵. In Mönckebergs Tagebuch lässt sich am 13. März 1783 ein Eintrag finden, der ebenjene Präsentationsweise beschreibt: „Kriegte Billet vom jungen Schwabe, mit Ersuchen sein Gemäldekabinet zu besehen, weil es die Woche sollte nach Holland verschifft werden.“¹⁶ Bilderkabinette waren also nicht nur im 17. Jahrhundert eine beliebte Form der Präsentation privater Kunstsammlungen. Die Wände der bürgerlichen Wohnstube um 1800 zierten nicht mehr nur Gemälde oder Tapisserien.¹⁷ Auch das druckgrafische Medium hat sich von der Aufbewahrung im Sammelband oder in Schubladen zu einem eigenständigen und präsentationswürdigen Kunstobjekt emanzipiert.¹⁸

¹² Von dieser damals üblichen Systematik auf eine Hierarchisierung zwischen Malerei und Druckgrafik und damit auf den jeweiligen medialen Stellenwert zu schließen, dürfte hier jedoch eher fehl am Platz sein. Vielmehr wurde die Druckgrafik nach malerischen Schulen geordnet, da sie nach der Wiedergabe des Originalwerks beurteilt wurde. Zwar könne die Hamburger Sammlung dem Anspruch auf Vollständigkeit nicht gerecht werden (vgl. Theise 2014, S. 8), was jedoch ablesbar bleibt, ist der Stellenwert einzelner Künstler und der Geschmack der Zeit, der durch die Anzahl der jeweiligen Blätter erkennbar wird.

¹³ Von Holst 1934, S. 30f. Von Holst kann hier als typischer Rezipient seiner Zeit gelten. Im 20. Jahrhundert wurde die Funktion des „vaterländischen Denkmals“ vor allem von Rembrandt und weniger von Dürer und Cranach eingenommen. Rembrandts Arbeiten wurden begeistert gesammelt, sodass Brakensiek von einer „modischen Beliebtheit“ spricht, vgl. Brakensiek 2003, S. 467.

¹⁴ Vgl. Renz 2001, S. 182.

¹⁵ Ebd., S. 181.

¹⁶ Mönckeberg 1885, S. 26.

¹⁷ Eine Tendenz des 19. Jahrhunderts ist es zudem, weniger räumlich abgetrennte Bilderkabinette zu erbauen und stattdessen die Kunstwerke in den gesamten Wohnbereich zu integrieren. Aus diesem Anlass erscheint beispielsweise 1871 das Handbuch *Die Kunst im Hause*, welches insbesondere die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts als Wandschmuck empfiehlt, vgl. Renz 2001, S. 187–189.

¹⁸ Vgl. Anonym 1792, S. 259. Damit einher geht eine veränderte Wertschätzung der Druckgrafik, vgl. hierzu den Beitrag von Felix Krebs. Interessant ist auch Brakensieks Bemerkung, dass sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts der Berufsstand des Grafikvertreters herausbildete, der seine Ware auch bei Hausbesuchen in den bürgerlichen Häusern feilbot, vgl. Brakensiek 2003, S. 479.

Ausgehend von dieser kontextualisierenden Analyse soll der Blick im Weiteren auf ein konkretes Erwerbungsbeispiel von Dürer- und Cranach-Grafik durch die Hamburger Stadtbibliothek gerichtet werden.

„2468 – Eine Mappe mit Kupferstichen und Holzschnitten ...“¹⁹

Simson, der einen Löwen bezwingt, vier Pferde und Szenen aus dem Leben von Jesus und Maria²⁰ – die Motive der betrachteten Auswahl von druckgrafischen Blättern, die Ausgangspunkt dieser Analyse sind, sind recht verschieden. Wegen der ähnlichen Aufbereitung und Präsentation der Grafiken legen sie die Vermutung nahe, dass sie einst aus einer gemeinsamen Quelle in die Sammlung der Bibliothek gekommen sind.

Wie bei den zwei Kupferstichen *Das große weiße Pferd* (Abb. 32) sind auch die weiteren Blätter zu ihrer Erhaltung teilweise oder vollständig kaschiert und wurden eng am Plattenrand beschnitten. An je zwei Ecken sind sie auf gelblichen oder cremefarbenen Untersatzbögen montiert. Oben in der Mitte der Bögen wurden sie mit Signaturen der Stadtbibliothek auf grünem Etikett und verso mit ihrem Stempel versehen.²¹ Unterhalb der Grafiken sind sie in kursiver Schreibschrift mit dunkler Tinte beschriftet. Nach ähnlichem Schema ist mittig der Titel abzulesen, an den Ecken stehen die Nummern der Referenzwerke von Bartsch und Heller, teilweise ist auch der Name des Künstlers ergänzt.²² Konkrete Hinweise auf die Provenienz der Druckgrafiken, wie Namen, Zeichen oder Initialen sind nicht vorhanden.²³

Einen entscheidenden Ansatz für weitere Recherchen lieferten die Forschungen von Antje Theise mit dem Verweis auf Johann Georg Mönckeberg.²⁴ Dessen Nachlass aus einer Vielzahl von wertvollen Büchern und Druckgrafiken wurde im April 1843 von dem Auktionator Peter Simon Brödermann (1775–1849) öffentlich versteigert. In Vorbereitung auf die Auktion wurde ein Katalog gedruckt, von dem sowohl im Staatsarchiv Hamburg als auch in der SUB jeweils noch ein Exemplar zu finden ist.

¹⁹ Brödermann 1843, S. 100.

²⁰ Kupfer 702, Kupfer 667, Kupfer 713:1–3 und Kupfer 471.

²¹ Zu den Etiketten und den Stempeln der Zeit bis 1919 vgl. den Beitrag Kopp / Vollmers.

²² Zu den Verzeichnissen von Druckgrafiken im *Peintre Graveur* von Bartsch und den Zusätzen von Joseph Heller ebd. Weitere Beschriftungen mit Bleistift und in moderner Schreibschrift befinden sich recto mit der heutigen Signatur der SUB sowie verso auf den Druckgrafiken, die ebenfalls die Hinweise auf Bartsch und Heller wiedergeben.

²³ In der Kupferstichsammlung der SUB fehlen im Allgemeinen eindeutige Hinweise auf die Vorbesitzer; vgl. Theise 2014, S. 10.

²⁴ Vgl. Theise 2017, S. 39.



Abb. 32: l: (Original) Albrecht Dürer, Das große weiße Pferd, Kupferstich, 1505, 165 x 117 mm, r: (Reverskopie) Johan Wierix, Kupferstich, 1564, 165 x 120 mm, SUB.

Im Vorbericht des Katalogs erläutert der Verfasser C. Schwormstädt, dass das Verzeichnis der Bücher „größtentheils von dem wohlseligen Besitzer selbst entworfen“ wurde.²⁵ Aufgrund des beträchtlichen Umfangs verwundert es nicht, dass „der Inhalt einiger Convolute und zusammengebundenen Schriften [...] nicht in Extenso aufgeführt“ ist. Schwormstädt bot daher an, die Objekte bei sich einzusehen; dieses Vorgehen erschwert heute die eindeutige Bestimmung. Das Exemplar der SUB weist handschriftliche Markierungen und Notizen neben einigen Positionen der versteigerten Sammlung auf, teils sind sie verblasst und schwer leserlich; es gibt auch Vermerke zu rezenten Signaturen, die die Bücher im Bestand der SUB identifizieren.²⁶

Das Staatsarchiv beherbergt einen nennenswerten Bestand von Archivalien, die die bedeutende Hamburger Familie Mönckeberg in den Jahren 1769 bis 1939 betreffen. In den *Aufzeichnungen über Kapital, Einnahmen und Ausgaben*, 1795 bis 1841 von

²⁵ Brödermann 1843, Vorbericht.

²⁶ Die tatsächliche Übereinstimmung der Exemplare bleibt zu hinterfragen, da anhand der Bücher selbst keine Rückschlüsse gezogen werden können, wann und von wem sie angekauft wurden.

J. G. Mönckeberg finden sich keine Hinweise auf seine Sammlung von Druckgrafiken.²⁷ Zu den Archivalien über die Regulierung seines Nachlasses gehören beispielsweise sein Testament, in dem er Schwormstädt mit der Erstellung des Katalogs beauftragt sowie eine Kostenabrechnung Brödermanns nach der Bücherauktion an die Erben.²⁸ An anderer Stelle sind Erträge von 7693,10 Mark Banco²⁹ für die Veräußerung der Bibliothek angegeben.³⁰ Eine Vorstellung von den Nachlassverhandlungen gibt ein Rundschreiben der Erben auf eine Anfrage der Stadtbibliothek, vertreten durch den Senator Christian Nikolaus Pehmöller (1769–1845): Sie beraten über Pehmöllers Wunsch, einen Teil der Sammlung – unter anderem die Hamburgensien – vor der Auktion unter der Hand anzukaufen und wenn ja, zu welchem Preis.³¹

A. Mönckeberg³² befürchtete, dass es „dem Verkauf der übrigen Bücher schaden kann, wenn das Beste vorher“ herausgesucht würde, deshalb seien nur der Verkauf von ganzen Fächern „in Bausch und Bogen“ zu befürworten. Dr. Ebeling³³ stimmte dem zu, da für ihn „der Wert als Sammlung [...] beim Verkauf im Einzelnen verloren“ ginge, dennoch würde er den Verkauf unter der Hand vorziehen, „zumal dabei die Auktionskosten gespart werden“ würden. Ein endgültiges Ergebnis ist aus der Korrespondenz zwar nicht ablesbar, allerdings scheint die Familie nicht unter der Hand an die Stadtbibliothek verkauft zu haben, und auch die Hamburgensien wurden an einen anderen Käufer gegeben.³⁴ Als Grund kann nur vermutet werden, dass das Angebot der Stadtbibliothek für die Hamburgensien bei den Vorverhandlungen sowie bei der Auktion nicht hoch genug gewesen ist. Schließlich umfassen die angekauften Positionen 1 bis 2745 Bücher zu den Fächern Geschichte, Kirchengeschichte sowie den Bestand zu alten Drucken, Holzschnitten und Kunst. Am Auktionskatalog lassen sich Mönckebergs breitgefächerte Neigungen erkennen, aber auch, dass er hauptsächlich deutsche und niederländische Künstler gesammelt hat. Dazu passend finden sich im Katalog Bücher wie Johannes Hellers *Geschichte der Holzschnidekunst* von 1823 und die *Historisch-kritische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des L. Cranach* von 1761.³⁵

²⁷ Staatsarchiv Hamburg (StAHH) 622-1/68_4a: Aufzeichnungen von und für Johann Georg Mönckeberg, 1783–1841.

²⁸ StAHH 622-1/68_6: Regulierung des Nachlasses von Johann Georg Mönckeberg, durchgeführt von Lic. Georg Mönckeberg, 1842–1854, Bl. 31.

²⁹ Die Hamburger Rechnungswährung vom 17. bis 19. Jahrhundert.

³⁰ Ebd., Bl. 42.

³¹ StAHH 622-1/68_6, Bl. 99–100.

³² Bei A. Mönckeberg könnte es sich um Amalie Prale (1806–1904) handeln, die mit Dr. med. Franz Mönckeberg (1800–1833) verheiratet war; StAHH 622-1/68_6, Bl. 99r und 100r.

³³ Mit Dr. Ebeling könnte der Jurist Johann Christian Levin Ebeling (geb. 1788) gemeint sein; StAHH 622-1/68_6, Bl. 100r.

³⁴ Im Auktionskatalog aufgeführt ab Nr. 6327, gehören sie nicht zu den angekauften ersten 2745 Positionen.

³⁵ Brödermann 1843, S. 114, Nr. 2725 und 2708; beide Exemplare sind scheinbar nicht mehr in der SUB vorhanden.

Der Versuch, durch die mitunter detaillierten Angaben des Nachlasskatalogs Bücher im heutigen Bestand zu identifizieren, lieferte eine Reihe von Exemplaren, die nach Hinweisen durchgesehen werden konnten. Dazu gehörten auch die Bände *A. Dureri pictoris et architecti* [...] von 1535 und ein [...] *Todten-Tanz* mit Versen und 61 Kupferstichen von 1759.³⁶ Keines der betrachteten Bücher wies jedoch Provenienzmerkmale auf, die auf Mönckeberg verweisen – zumeist enthalten sie sogar Wappen oder Exlibris anderer Sammler.³⁷

Weitere Erkenntnisse könnte der Vergleich von Aufbereitung und Präsentation anderer Druckgrafiken der Kupferstichsammlung aus der deutschen und niederländischen Schule erbringen. Im Auktionskatalog sind Werke von Dürer, Cranach und „anderen Meistern“ gelistet, als Mappe, als Einzelblätter und als „Rolle mit 172 aufgeklebten Blättern“.³⁸ Theise vermutet dahinter die Drucke von Dürer und Cranach mit den Signaturen Kupfer 700 und 713 bis 722.³⁹ Diese sind auf vergleichbare Weise zu den ausgewählten Blättern aufbereitet. Bemerkenswert ist die Reihe aus zwölf Kupferstichen von Dürer mit der Signatur Kupfer 716: Die grünen Etiketten mit den historischen Signaturen sind am Übergang der Blätter zu den Untersatzbögen befestigt. An der numerisch nicht fortlaufenden Abfolge ist zu erkennen, dass die Montage vor der Vergabe der Signaturen erfolgte. In den Beschriftungen hat Theise Mönckebergs Handschrift konstatiert, anhand derer – auch in Zusammenhang mit der Aufbereitung – weitere Blätter zugeordnet werden könnten.⁴⁰

Auf der Suche nach weiteren Hinweisen wurde zudem der Bestand von Kupfer 642 bis 722 betrachtet, worunter unter anderem nahezu alle Blätter von Cranach, Dürer und Joachim von Sandrart zählen.⁴¹ Die Auswahl begründet sich in den Namen

³⁶ Ebd., S. 97, Nr. 2409 und S. 105, Nr. 2538.

³⁷ Es gibt beispielsweise den Inkunabeldruck *Laudes beate Marie virginis* von Jacobus de Voragine (Sign. SUB Inc B/38), in dem Mönckeberg selbst handschriftlich vermerkt hat, er habe ihn 1805 für 5 Gulden bei Panzer in Nürnberg gekauft.

³⁸ Brödermann 1843, S. 100, Nr. 2468; S. 101, Nr. 2476 und Nr. 2528–2530.

³⁹ Vgl. Theise 2017, S. 39.

⁴⁰ Vgl. ebd.; ein Handschriftenvergleich zeigte, dass der Schriftzug „L. Cranach“ auf den Holzschnitten scheinbar vom Schreiber des Katalogs der SUB stammt; ansonsten erfolgte die Beschriftung von anderer Hand. Charakteristisch für diese Schrift sind aufwendig geschwungene Anfangsbuchstaben, das kleine „s“ mit geschwungenem Kopf sowie die parallele Verwendung alter und neuer Schreibweisen für Buchstaben wie dem „e“. Bis auf die beiden letztgenannten Aspekte zeigen sich viele Gemeinsamkeiten mit den von J. C. Mönckeberg geschriebenen Unterlagen im Staatsarchiv.

⁴¹ Zusätzlich sollten die Werke Jost Ammans berücksichtigt werden, von dem allerdings nur ein Kupferstich vorhanden ist. – Eine umfassende Durchsicht der Sammlung und ihres Katalogs wäre lohnenswert, um nur knapp beschriebene Positionen zu finden, wie das *Convolut Risse von Schlachten aus dem siebenjährigen Kriege* und drei Lithografien des Kölner Doms; vgl. Brödermann 1843, S. 101, Nr. 2466 und 2481.

von Künstlern, die am häufigsten im Auktionskatalog der Mönckeberg-Sammlung genannt werden.

Die Sichtung dieses Bestandes hat gezeigt, dass nahezu alle Cranach- und Dürergrafiken nach dem beschriebenen Schema (Abb. 32) präsentiert werden. Kleinere Abweichungen in der Beschriftung sind in einer über mehrere Jahre gewachsenen Sammlung nicht verwunderlich. Die Variationen betreffen lediglich die Signaturen, die auf weißen und nicht auf grünen Etiketten aufgebracht wurden. Anhand der bisher vorliegenden Quellen ist nicht bekannt, ob die andersfarbige Etikettierung auf einen anderen Eingangszeitpunkt in die Sammlung hindeutet. Falls es jedoch zuvor kaum entsprechende Bestände gegeben hat, stellte der umfangreiche Ankauf für die Stadtbibliothek eine nachvollziehbar gute Gelegenheit dar. Auch die Grafiken von Daniel Chodowiecki, Daniel Hopfer und Jost Amman weisen die gleichen Merkmale mit grünen und weißen Etiketten auf, die vieler anderer Künstler wie Adam Elsheimer oder Sandrart hingegen nicht. Die Stadtbibliothek hat scheinbar keine Einheitlichkeit, zum Beispiel innerhalb der Schulen, angestrebt und dafür die Aufbereitung verändert, es sei denn, dass es zur Erhaltung und Lagerung notwendig war.⁴²

Auch die Entstehung des Katalogs der Kupferstichsammlung könnte einen Hinweis geben, wann Werke in die Sammlung gekommen sind. Bei der Erstellung des Verzeichnisses 1840 verwendete Te Kloot die Einteilung nach nationalen Schulen und Künstlern und orientierte sich innerhalb der Werkfolge der einzelnen Künstler auch an der Nummerierung im *Peintre Graveur* von Bartsch. Für nachträglich in die Sammlung kommende Werke wurden zum Teil bereits vornummerierte Lücken gelassen. So blieb für Dürer eine ganze Seite mit Platz für die Signaturen 909–913 frei.⁴³ Daher können Nachtragungen, von denen es seit der Erstellung des Katalogs nur wenige gab,⁴⁴ kaum mehr nachvollzogen werden.

Die Frage nach der Herkunft der ausgewählten betrachteten Blätter konnte schließlich nicht abschließend geklärt werden. Die Analysen haben zwar gezeigt, dass die Kupferstiche und Holzschnitte durchaus geschlossen aus der Sammlung Mönckeberg erworben sein könnten, belastbare Hinweise gibt es bislang aber nicht. Die Hoffnung ruht daher auf neuen Funden, die ihre Provenienzen zukünftig doch noch eindeutig klären.

⁴² Vgl. Te Kloot 1840, Bl. 2r; im Vorwort wird erklärt, dass im Zuge der Klassifizierung der Sammlung die Blätter nach dem Vorbild von Privatsammlungen auf Untersatzbögen montiert und einige Drucke restauriert und aufgelegt wurden.

⁴³ Vgl. ebd., S. 263.

⁴⁴ Vgl. Theise 2014, S. 9.

Literaturverzeichnis

- Anonym: Über die Verzierung der Zimmer mit Kupferstichen, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 7. Jg., Bd. 1 (1792), S. 258–265.
- Brakensiek, Stephan: Vom ‚Theatrum mundi‘ zum ‚Cabinet des Estampes‘. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821 (= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 150), Hildesheim / Zürich / New York 2003.
- Brödermann, Peter Simon: Verzeichniß derjenigen Bücher des wohlseligen Herrn Senator J. G. Mönckeberg [...] welche [...] verkauft werden sollen, Aukt. Kat. Hamburg 1843.
- Desiderius Erasmus von Rotterdam: Dialog über die richtige Aussprache der lateinischen und griechischen Sprache, hrsg. und übers. von Johannes Kramer, Meisenheim am Glan 1978.
- Füßlin, Johann Caspar: Raisonierendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke, Zürich 1771.
- Grebe, Anja: Albrecht Dürers ‚Kunstbücher‘. Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und die Anfänge des Catalogue raisonné, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 39 (2012), S. 27–75.
- Heller, Joseph: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, 2. Bde., Bamberg 1823.
- Holst, Niels von: Nachahmungen und Fälschungen altdeutscher Kunst im Zeitalter der Romantik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3.1 (1934), S. 17–45.
- Mönckeberg, Johann Georg: Vor hundert Jahren. Aus dem Tagebuche von Johnn Georg Mönckeberg 1783–1789. Gedruckt als Manuscript für die Familien-Mitglieder, Hamburg 1885.
- Renz, Ulrike: „... den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen ...“. Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, Diss. Phil. Univ. Bielefeld 2001, <https://d-nb.info/1001000595/34> [letzter Zugriff: 12.2.2020].
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2. Bde., Leipzig 1775.
- Te Kloot, Willem: Katalog der Kupferstichsammlung, Hamburg 1840.
- Theise, Antje: Die Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Wenderholm, Iris (Hrsg.): *Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, Ausst. Kat. Hamburg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky Bd. 6), Petersberg 2014, S. 8–13.
- Dies.: Auf den Spuren der Vorbesitzer. Die Kupferstiche der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hrsg.): *Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit*, Ausst. Kat. Göttingen, Georg-August-Universität Göttingen Kunstsammlung, Petersberg 2017, S. 38–41.